Guillaume de Machault
1300-1377

Oeuvres Complètes

Les Virelais

Transcription
S. Leguy

Le Droict Chemin de Musique
Paris

Guillaume de Machault

1300-1377



Oeuvres Complètes

Edition Commémorative
établie par S. Leguy



Volume 1 : Les Virelais

Volume 2 : Les Rondeaux

Volume 3 : Les Ballades

Volume 4 : Les Lais

Volume 5 : Les Motets

Volume 6 : La Messe de Notre Dame

Volume 7 : Le Remède de Fortune



Le Droict Chemin de Musique . Paris.
1977

AVANT PROPOS

INTRODUCTION SOURCES

Afin de commémorer le sixième centenaire de la mort de Guillaume de Machault, nous proposons une édition intégrale des oeuvres musicales de ce grand poète musicien, présentée en sept fascicules regroupant chacun un genre bien déterminé.

Le premier est consacré aux trente-deux virelais, tous transcrits du manuscrit français 22546 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Ce manuscrit date du XIVème siècle et constitue l'une des sources les plus précieuses pour la transcription et l'étude des oeuvres de Machault.

Par souci de comparaison entre diverses sources, nous avons également étudié trois autres manuscrits de la même bibliothèque en vue de noter les variantes les plus importantes.

Le manuscrit français 1584 est de la même époque et il semble avoir été réalisé conjointement au précédent. De plus, il est d'un grand intérêt iconographique par ses riches enluminures.

Le manuscrit français 1586 est légèrement postérieur et beaucoup moins décoré; bien qu'incomplet, il contient beaucoup de variantes mélodiques et rythmiques.

Enfin, le manuscrit français 9221 réalisé pour Jean de Berry (1) date du XIVème siècle. Il est l'un des plus soignés et des plus beaux: ses enluminures et sa calligraphie sont exemplaires mais il contient des erreurs de copie, tant dans le texte musical que littéraire.

Pour chaque pièce, nous indiquons les quelques variantes contenues dans ces trois manuscrits. Naturellement, les manuscrits 1584 et 22545-46 réalisés du vivant de l'auteur ont été recopiés par la suite; c'est ainsi que se trouvent dispersés en Europe de nombreux manuscrits renfermant quelques oeuvres de Ma-

---

(1) On peut lire à la dernière page:"Ce livre est au Duc de Berry et d'Auvergne, comte de Poitou et d'Auvergne."

chault. Il est hors de notre propos d'en donner ici une liste exhaustive et nous renverrons le lecteur spécialiste au catalogue analytique des sources qu'a établi F.Ludwig (Leipzig 1937). La transcription qu'il propose reste par ailleurs très discutée pour la réalisation de la "musica ficta" (1) et la compréhension de certains rythmes.

Les ms. 22546 et 1584 contiennent trente-huit virelais dont six sans textes musicaux (nous ne les reproduisons pas ici); les ms. 1586 et 9221 ne renferment que vingt-cinq virelais complets et trois sans musique. Ces particularités sont indiquées au bas de chaque pièce dans la présente édition.

LA FORME

La définition du virelai, genre relativement nouveau au XIVème siècle, nous est donnée par Machault lui-même dans " Le Remède de Fortune".

C'est à la fois une "chanson baladée":
"Lors sans délai
encommensai ce virelay
qu'on claimme chanson baladée"

mais aussi une pièce destinée à être dansée:
"Après la chanson (virelai) commensa
une dame qui la dansa"

Cependant, au cours du Moyen Age, le terme virelai est employé beaucoup plus rarement que les termes rondeaux, ballades, balladelles, caroles et il ne semble pas toujours associé à la danse. Machault fixe définitivement sa forme: trois strophes encadrées par quatre refrains et, par ailleurs, différencie le virelai simple (un ouvert et un clos) du virelai double divisé en deux parties comportant chacune un ouvert et un clos (Ex.N° 10).

PRINCIPES DE LA PRESENTE EDITION

Généralités

Essentiellement pratique, la présente édition est particulièrement destinée aux musiciens désireux d'exécuter cette musique avec le maximum d'authenticité. C'est pourquoi le texte a été transcrit en clef de Sol et en clef de Sol 8 qui permettent une lecture facile, en respectant la tessiture impliquée par les nombreuses clefs utilisées dans les manuscrits (les cinq clefs d'Ut, les trois clefs de Fa (3ème, 4ème, 5ème) et, plus rarement, la clef de Sol) que l'auteur change à tout moment pour la seule commodité de l'écriture, parfois même au milieu d'une phrase.

L'étendue des parties musicales des virelais n'excède jamais la dixième et, afin d'aider les exécutants dans le choix de l'instrumentation, nous indiquons l'ambitus des différentes parties au début de chaque pièce.

---

(1) Voir plus bas.

Les différences essentielles entre les quatre manuscrits sont mentionnées à la fin de chaque pièce mais, les petites erreurs de copiste (ex. Noire au lieu de croche) sont redressées d'après les autres manuscrits, sans indication spéciale.

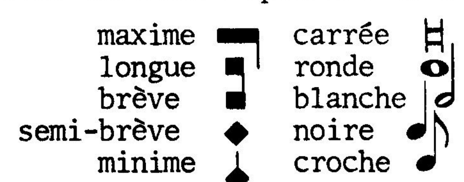
Nous indiquons entre crochets ⌐¬ certains passages ne figurant pas dans le ms. 22546 et nous les transcrivons de l'un des trois autres manuscrits.

Généralement, la contra-teneur est placée au-dessus de la teneur sauf quand celle-ci ne figure pas dans le ms. 22546.

Notation et rythmique

L'oeuvre de Guillaume de Machault est écrite en notation noire, sans signe de mesure, bien que Jacques de Liège et Jean de Murs en fassent mention déjà en 1320 dans leurs traités "Speculum Musice" et "Musica Speculativa". Dans le motet "Felix Virgo", la partie de ténor explique:"Nigre sunt perfecte et rubae imperfecte": les noires sont parfaites (divisibles par 3), les rouges sont imparfaites (divisibles par 2). Cette écriture désuète à l'époque de Machault (c'est en fait l'écriture du Roman de Fauvel) est employée trois fois dans toute l'oeuvre. Les seuls éléments qui nous permettent de différencier le binaire du ternaire sont les points de séparation qui indiquent la fin d'une unité homogène de temps.

Machault utilise cinq figures de notes que nous transcrivons, sauf avis contraire spécifié en début de pièce, par:



La notion de mesure au sens actuel du terme était inconnue au XIVème siècle: ainsi, dans un but pratique, nous avons placé les barres de mesure de manière à matérialiser les cellules rythmiques et à ne pas gêner le flux de la mélodie. Ces barres de mesure ne sont donc qu'un support visuel destiné à l'interprétation, afin d'éviter des syncopes et des contre-temps tout à fait anachroniques.

Ainsi, au début de chaque pièce, on trouvera plusieurs indications de mesure qui signifient exactement les différentes cellules rythmiques rencontrées dans chaque partie. Dans certaines pièces où nous indiquons 3/4, 6/8, les rythmes peuvent être sentis binaires ou ternaires par l'interprète. Aucune indication spéciale n'est donnée par l'auteur. Mais, si l'auteur a préféré le rythme ternaire (point de division), nous indiquons le rythme ainsi: ◆ ◆·◆ ◆ = ♩ ♪ | ♪ ♩ . En tout état de cause, l'unité de base (blanche ou ronde pointée ou non) a une valeur temporelle constante. Autrement dit, une rythmique ternaire (6/8-6/4 par exemple) ne doit pas être pensée en triolets car la valeur de chaque note reste inchangée; par contre, les appuis rythmiques peuvent être décalés entre plusieurs voix et créer ainsi une "polyphonie polyrythmique" typique de l'écriture horizontale médiévale à partir de 1300. Cette notion inhabituelle dans une édition moderne pourra surprendre, cependant, on saisira rapidement l'inté-

rêt d'une telle transcription pour l'exécution musicale car l'interprétation de base de ces pièces est ainsi clairement indiquée, sans surcharger la partition de signes inutiles. A ce sujet, la transcription de F.Ludwig est très imprécise et comporte aussi des erreurs rythmiques fort compréhensibles si l'on s'en tient à la structure rigide de la mesure actuelle.

Altérations: "Musica ficta"

Seules les altérations indiquées dans le ms. 22546 ont été placées à l'armure ou devant les notes intéressées (1). Cependant, il est bien connu que certaines notes devaient être altérées bien que le texte musical ne comportât aucun signe d'altération.

Nous entrons ici dans les problèmes posés par la réalisation de la "Musica Ficta" dont les règles, exposées dans les traités de l'époque et notamment chez Philippe de Vitry, Jean de Murs, Marchettus de Padoue etc, sont souvent imprécises et même quelquefois contradictoires. Il faut ici rappeler l'éducation des chanteurs et des instrumentistes qui, formés à ces subtilités dès leur plus jeune âge, altéraient d'eux-mêmes certaines notes non altérées dans l'écriture musicale manuscrite. C'est l'exécution "sine signo" (2) qui, en certaines circonstances, hausse ou baisse d'un demi-ton des intervalles le plus souvent en degrés conjoints.

Nous ne nous étendrons pas plus sur ces questions dont l'étude dépasserait le cadre de la présente édition; diverses écoles aux thèses souvent contradictoires renseigneront le musicologue désireux d'approfondir les différentes théories.

NB: L'altération placée sur la portée affecte toutes les notes de même nom contenues dans la mesure; l'altération placée au-dessus d'une note n'affecte que cette note.

EXECUTION VOCALE ET/OU INSTRUMENTALE

Toutes les compositions de Machault comportent des paroles mais leur localisation exacte sous le texte musical n'est pas toujours précise.

Doit-on conclure qu'une exécution purement vocale est obligatoire? La notion du mélange des voix et des instruments, habituelle à l'époque, ne comporte aucune contradiction interne et, si Machault n'indique aucune instrumentation précise, il cite une liste impressionnante d'instruments utilisés à l'époque, dans "Le Remède de Fortune" (folio 61v du ms. 22545):

---

(1) Nous avons expliqué plus haut l'intérêt présenté par ce ms. Nous avons préféré à une version dite "moyenne", n'ayant jamais existé, une transcription de ce seul manuscrit, enrichie, en bas de page, des particularités des trois autres.

(2) Jean de Garlande: "Introductio musice secundum magistrum".

Car je vi la tout en un cerne
viele rubebe guiterne
leü morache michanon
citole et la psalterion
harpe tabour trompes naquaires
orgue cornes plus de dis paires
cornemuses flajos chevrettes
douceinnes simbales clochettes
tymbre la fluste brehaingne
et le grant cornet d'alemaingne
flajos de sans fistule pipe
muses d'Aussay trompe petite
buisines eles monocorde
ou il n'a c'une seule corde
et muse de bief tout ensemble
et certainement il me semble
qu'onques mais tele melodie
ne fu veuë ne oïe
car chascun d'eux selonc l'acort
de son instrument sans descort
viele guiterne citole
harpe trompe corne flajole
pype soufle muse naquaire
taboure et quanque on puet faire
de doid de penne et de l'archet
oÿ je et vi en ce parchet .

On constate que cette énumération intéresse aussi bien les cordes que les vents et les percussions.

Parmi les cordes, à côté des instruments que l'on rencontre déjà au XIIIème siècle (rebecs, vièles à archets, psaltérions etc), peu de nouveautés sinon "l'echiquier" (1) ou "exaquier", ancêtre présumé du clavicymbalum d'Arnault de Zwolle, qui a conduit au clavecin.

Par contre, Machault accorde une large place aux instruments à vent, pour la plupart nouveaux. Si la chalemelle (chalemie) est déjà très populaire au XIIIème siècle, on découvre aussi dans "La Prise d'Alexandrie" les "traversaines" (flûtes traversières en bois sans clef), "le grant cornet d'allemaingne" (cornet à bouquin), les "flustes"(flûtes à bec) et la "douceinne" (douçaine) dont le caractère précis reste encore un mystère. On peut supposer qu'il s'agit d'un instrument à anche, à la sonorité douce. Certains spécialistes pensent reconnaître le cromorne dans cet instrument. Nous ne pouvons nous ranger à cet avis car, tel qu'il apparaît à la Renaissance, le cromorne est très sonore (selon les originaux étudiés dans les musées et non d'après les cromornes modernes, dits"copies d'anciens"). Il ne fait donc pas partie des "bas instruments", alors que l'étymologie du mot "douceinne" (au son doux) peut le laisser entendre.

De nombreuses sources contemporaines de l'auteur citent un grand nombre d'instruments et nous font entrevoir l'évolution du XVème siècle d'où naîtra le riche instrumentarium de la Renaissance, surtout basé sur les instruments à vent.

---

(1) Cité dans le poème "La Prise d'Alexandrie"

Le XIVème siècle est en fait une période de transition pour l'instrumentarium et dans les oeuvres de Machault, on pourra utiliser tout instrument en usage à l'époque en respectant la notion de "bas" et de "haut" instrument.

Les "hauts instruments"(à niveau sonore élevé) étaient utilisés en plein air pour la danse ou le jeu de pièces profanes. Ils comprennent essentiellement les chalemies et les bombardes, les cornets à bouquin et les trompettes de menestrels (qui deviendront au XVème siècle les sacqueboutes ou premiers trombones) les trompettes de guerre etc.

L'usage des chalemies et bombardes est justifié par de nombreux écrits et, entre autres, ceux de Jean Lefèvre de Resson qui, en 1376, cite les "grosses bombardes" comme "nouvelles". Ceci se rapporte aux bombardes ténor à une clef par opposition aux bombardes alto (en Fa ou en Sol), avec ou sans clef, qui étaient appelées "petites bombardes".

Les "bas instruments" (à faible niveau sonore) regroupent les instruments à vent plus doux (flûtes, douçaines) et les instruments à corde encore assez nombreux: vièles, crouths, guitares, rebecs, harpes celtiques etc). Leur usage s'étend à la musique de chambre et à la musique religieuse. L'usage des cornets et des sacqueboutes avec des "bas instruments" semble cependant s'être rapidement répandu, si l'on en croit l'iconographie de la fin du XIVème siècle et celle du XVème siècle.

Après cette évocation de l'instrumentarium dont pouvait disposer Machault, nous proposerons quelques mélanges types, que l'on peut ou non doubler par les voix.

La riche polyphonie des rondeaux, ballades etc, exclut toute doublure à l'octave sur des flûtes et l'on respectera les tessitures relatives des parties afin de ne pas déséquilibrer l'ensemble vers l'aigu.

On pourra exécuter un trio polyphonique avec un rebec, une vièle ténor et une sacqueboute ou, si le cantus est assez aigu, avec une flûte (à bec ou traversière), un luth médiéval et une vièle à archet ténor.

Les flûtes à bec seront avantageusement remplacées par un instrument peu connu actuellement mais très répandu à l'époque à savoir le cor de chamois ou "Gemshorn", sorte de flûte à bec fabriquée dans une corne de bovidé dont la sonorité est plus veloutée et moins criarde surtout pour les instruments aigus.

Naturellement, les monodies seront rehaussées par des percussions de toute nature depuis les petites naquaires d'origine arabe jusqu'au grand tambour grave. On pourra utiliser le jeu de cloches en doublure des teneurs de motets le plus souvent confiées à la sacqueboute.

Ces quelques suggestions ne limitent en rien les possibilités infinies d'instrumentation qui seront, en définitive, guidées et établies par le goût musical des exécutants, en fonction des instruments dont ils disposent.

Sylvette et Jacques LEGUY

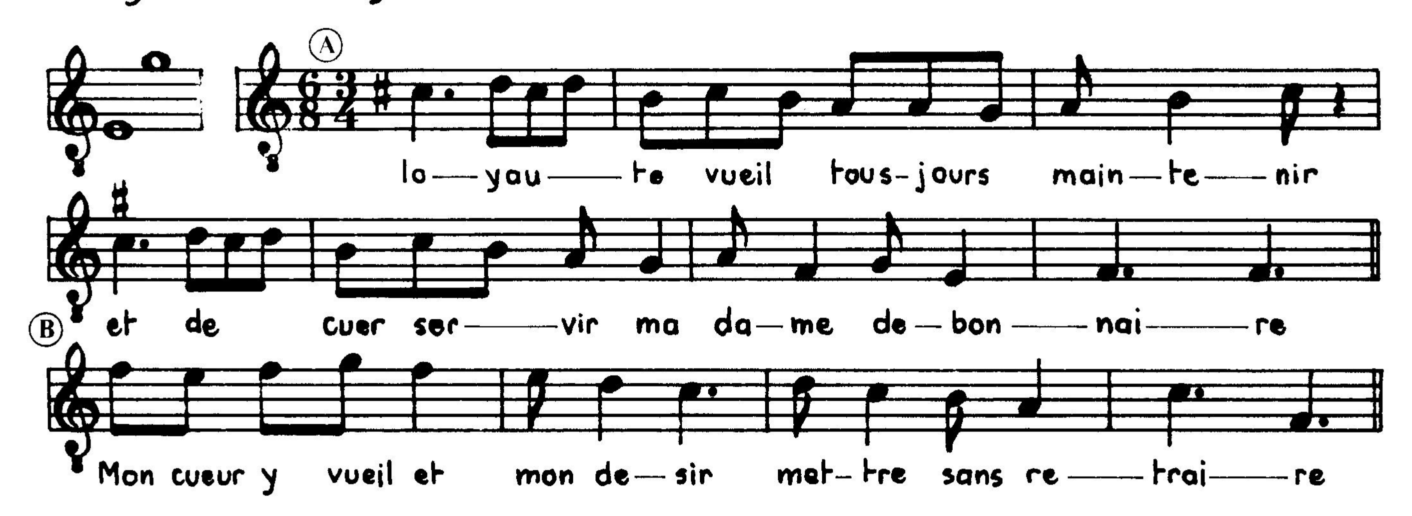
Septembre 1976.

Les Virelais

1- He dame de vaillance

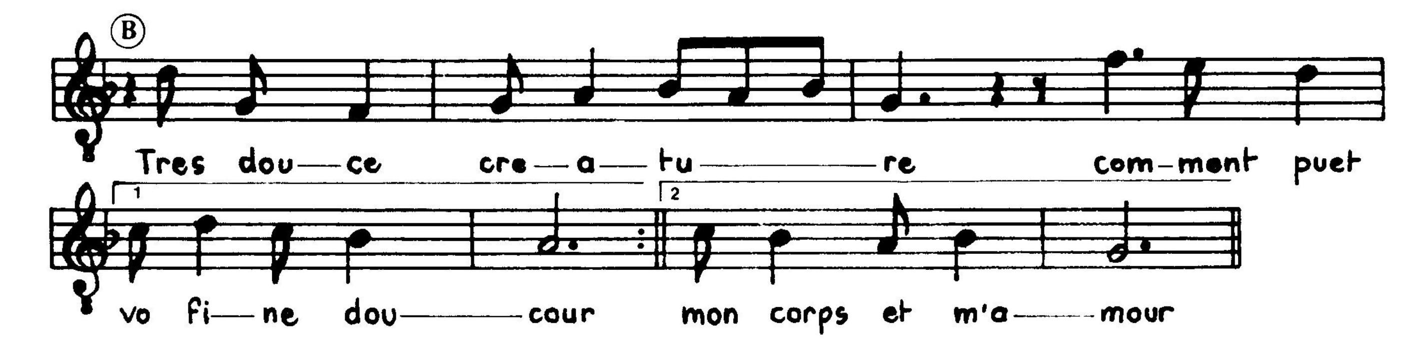


2. Loyaute vueil tousjours

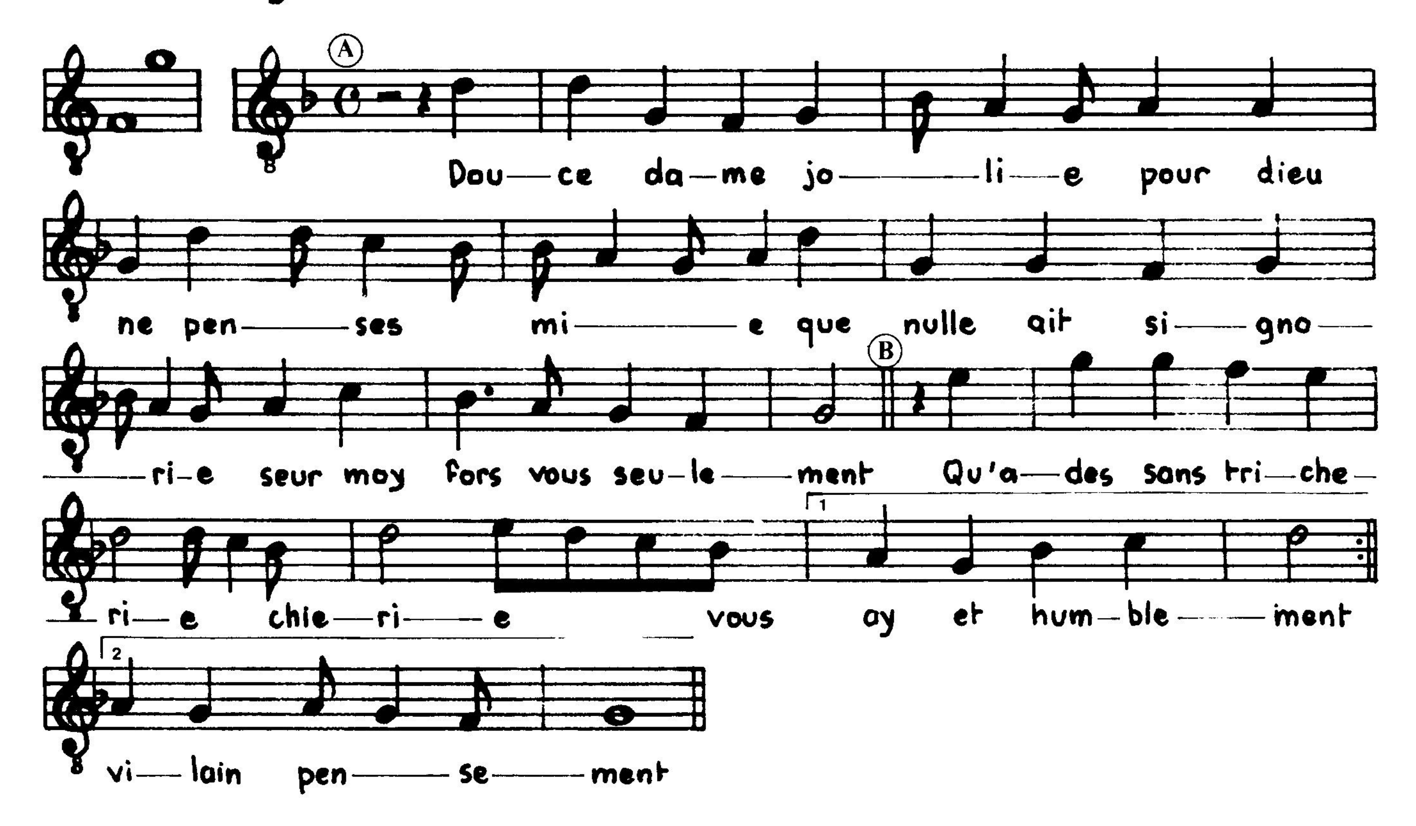


3. Aymi dame de valour

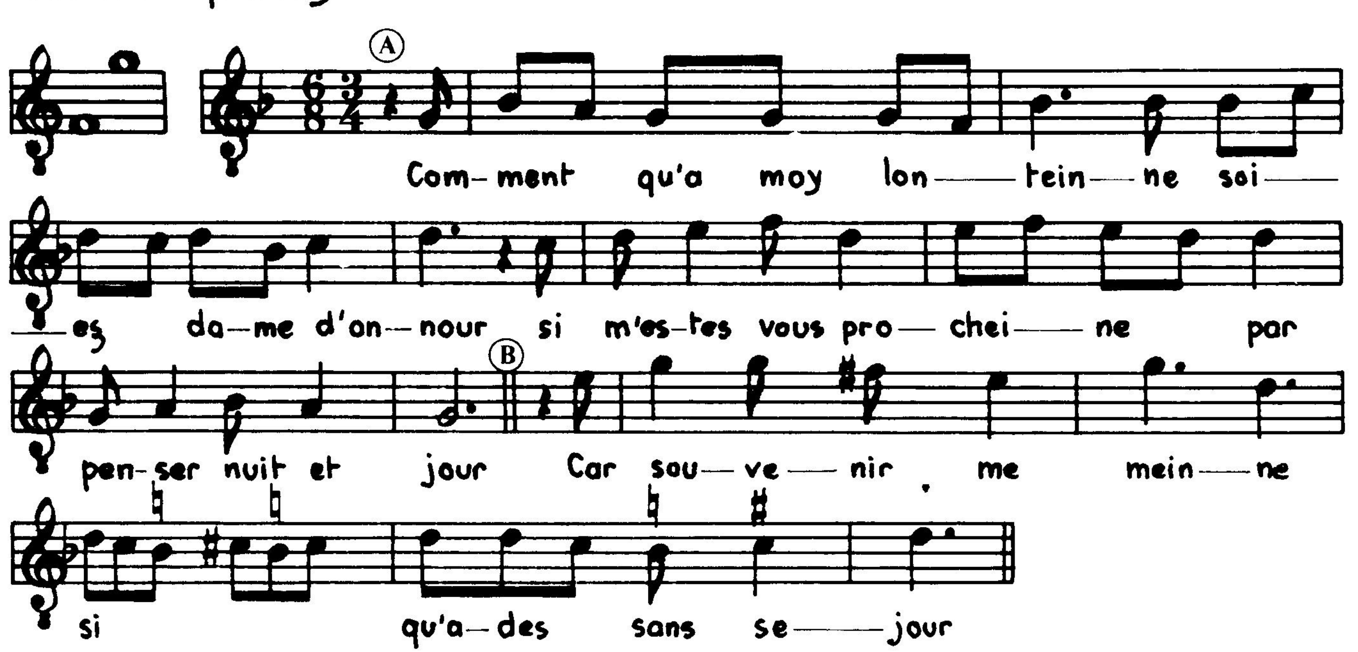




4. Douce dame jolie



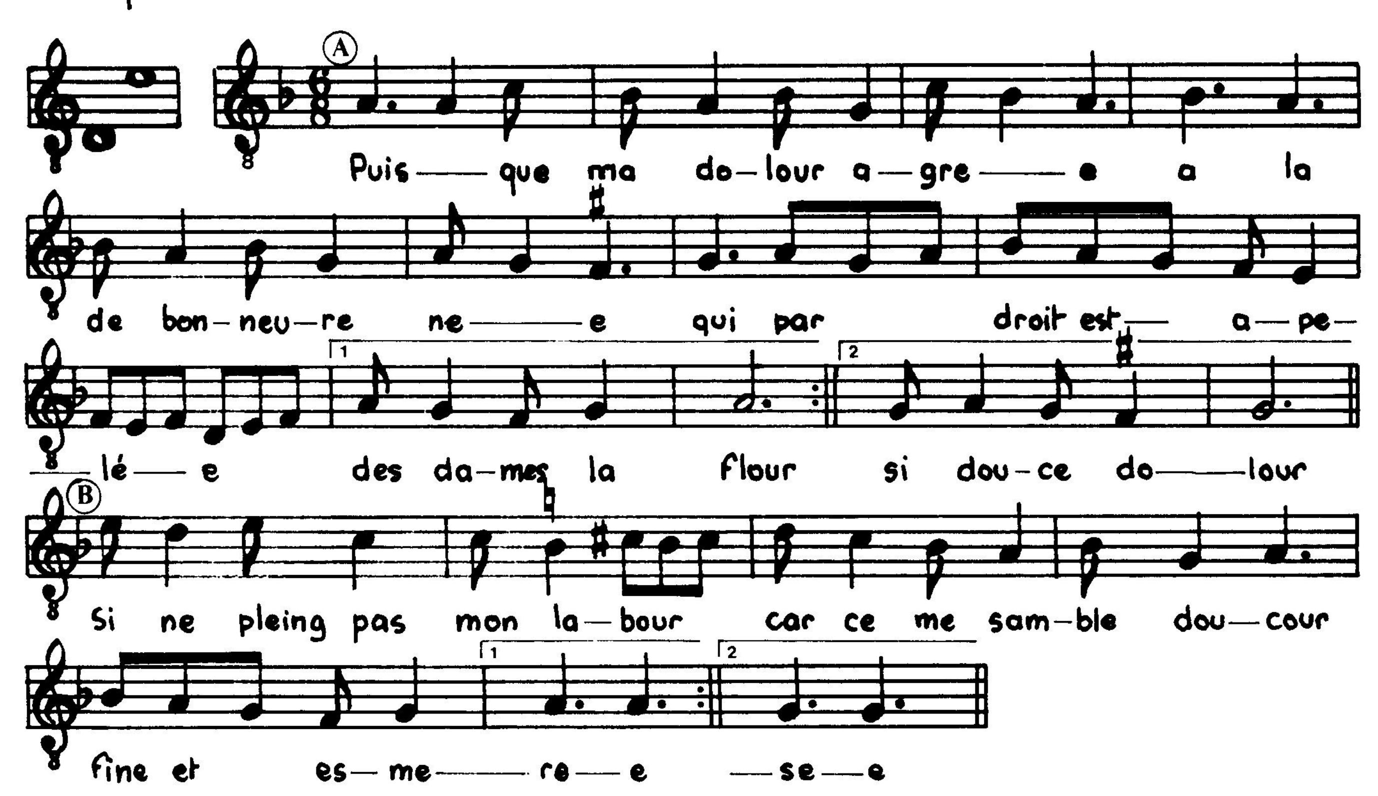
5. Comment qu'a moy



6. Se ma dame m'a guerpi



7. Puisque ma dolour



8. Dou mal qui m'a longuement fait languir



(1) dièse précisé dans les Ms. Fr. 1584 et 22546

11_ He dame de valour



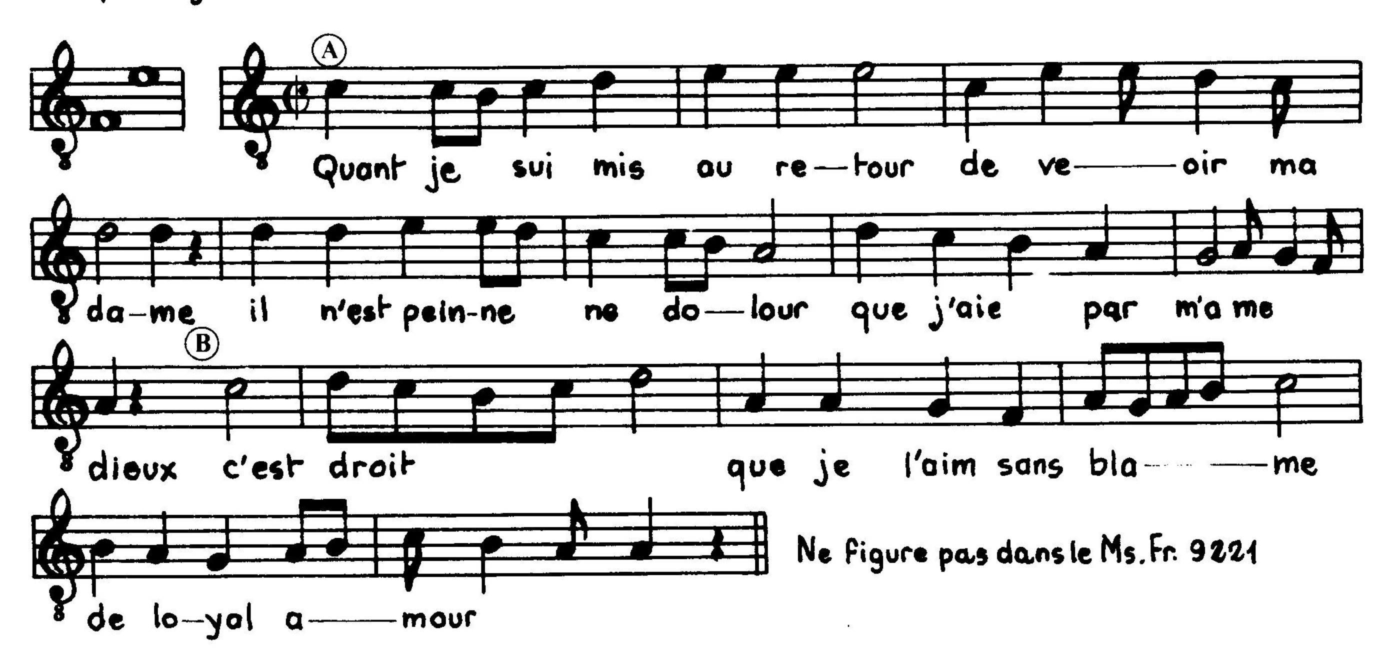
(1) pas de dièse dans le Ms.Fr. 9221
(2) pas de bémol dans les Ms.Fr. 1586 et 9221

12_ Dame a qui m' offri

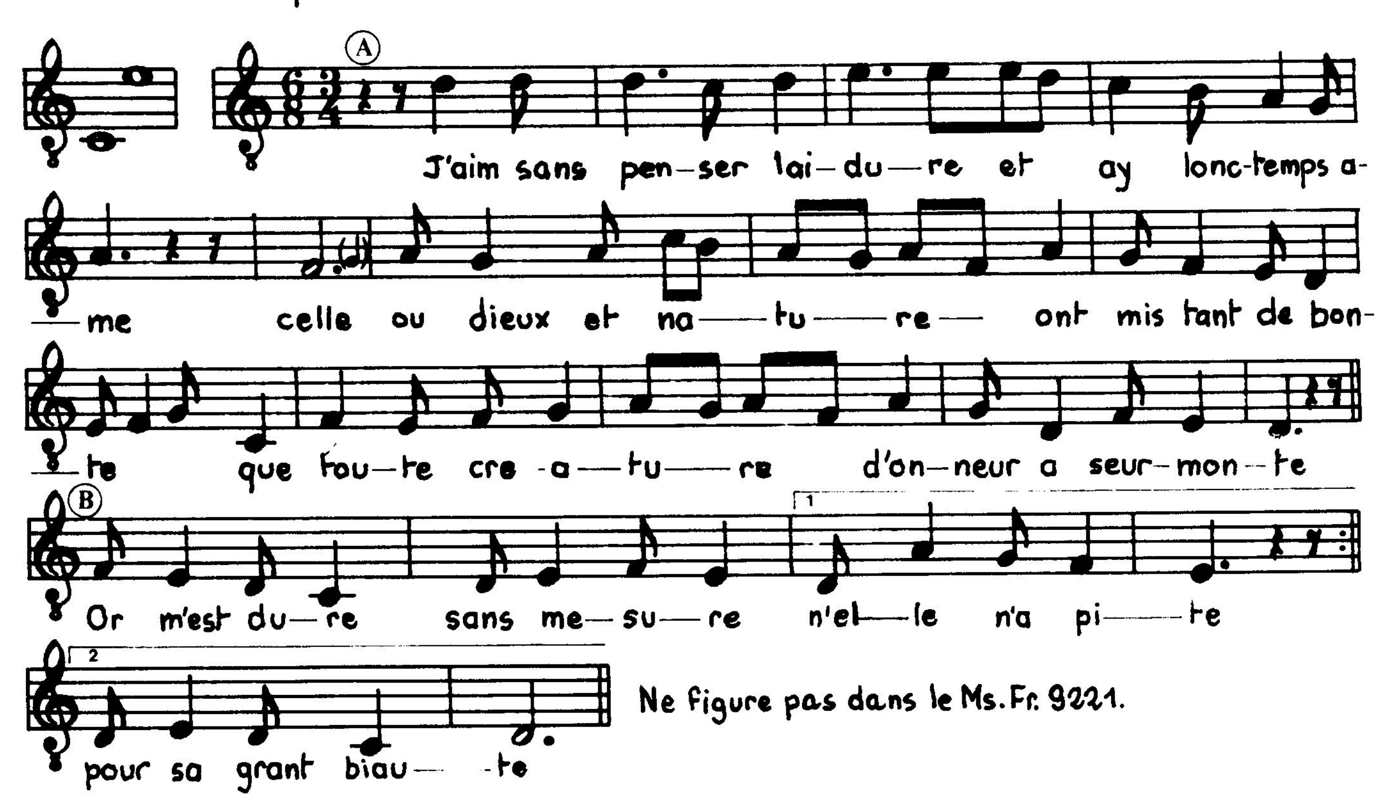


(1) uniquement bécarre dans le Ms.Fr. 22546

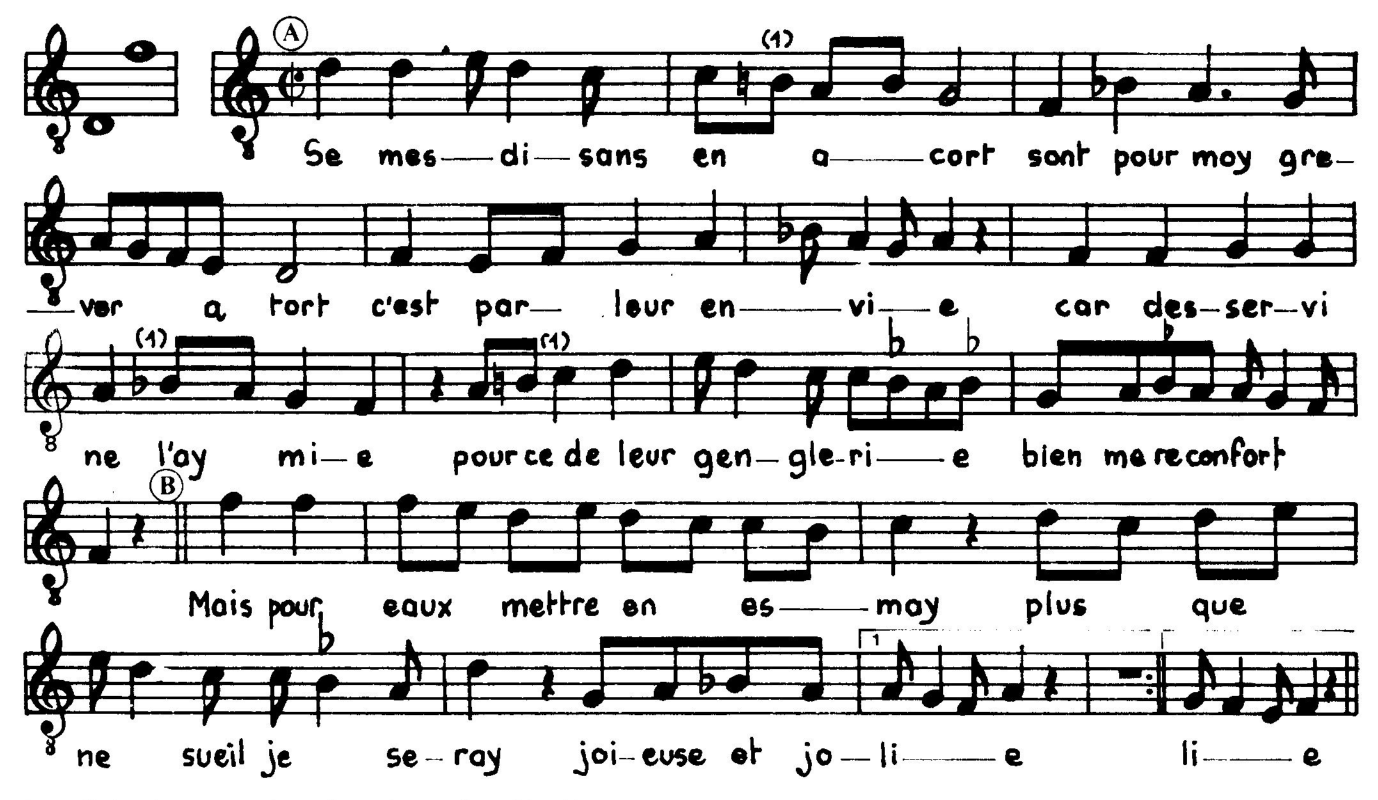
13. Quant je suis mis



14. J'aim sans penser

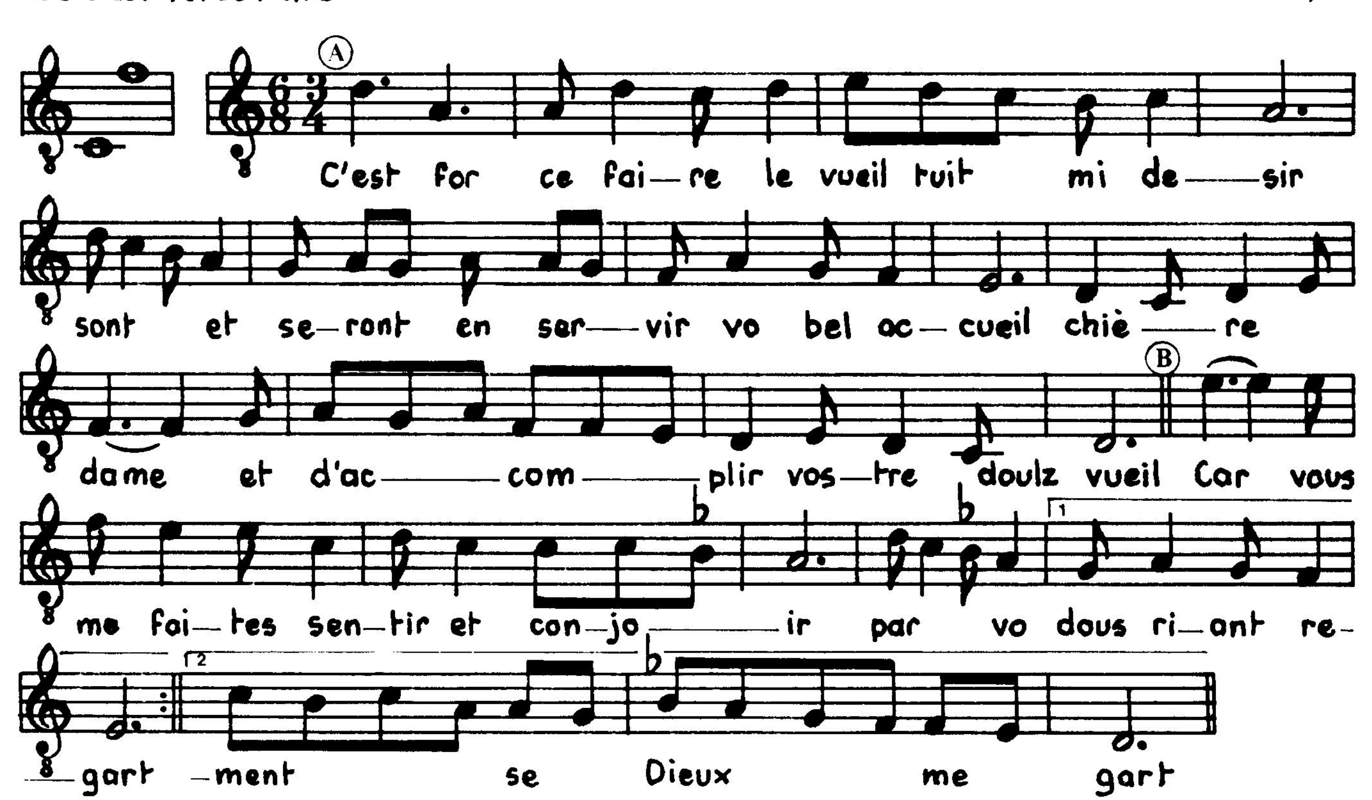


15. Se mesdisans en acort



(1) altérations précisées dans les Ms. Fr. 22546 et 1584 seulement.

16. C'est force faire



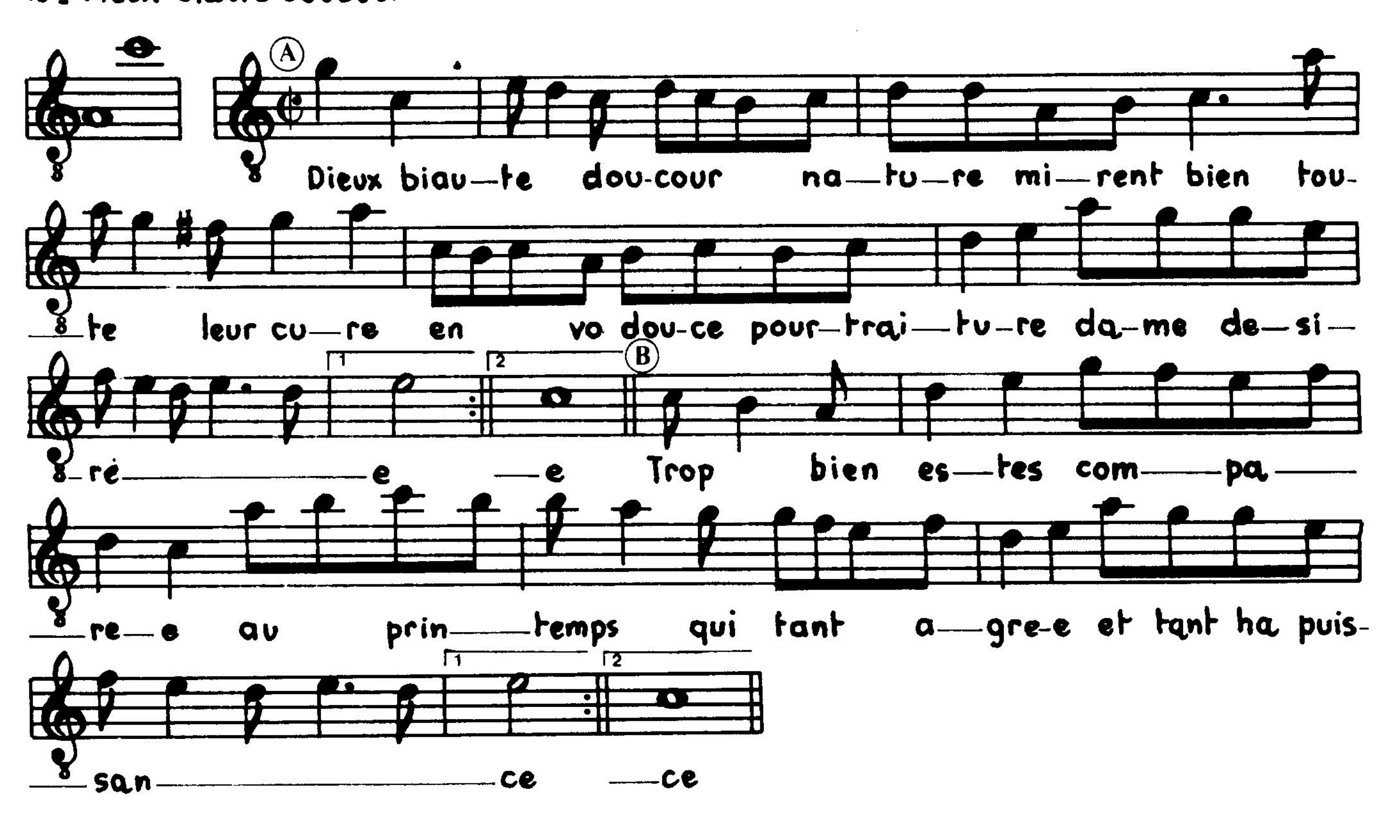
17. Dame vostre dous viaire



18. Helas et comment



19. Dieux biaute doucour



20. Se d'amer me repentoie



Nos 21 et 22 : sans musique.

23. Je vivroie liement

Ⓐ

Je vi—vroi—e li—e—ment dou—ce

cré—a—tu—re Se vous sa—vies

vrai—e—ment qu'en vous fust par—fai—te—

—ment ma cu—re Ⓑ Da—me de mein-tieng jo—

—li plai-sant necte et pu—re dire ay— mi

li maus que j'en—du—re

N°24 : sans musique.

25. Foy porter honneur garder



26. Tres bonne et belle





Ne figure pas dans le Ms. Fr. 1586.

27. En mon cuer ha un descort



Ne figure pas dans le Ms. Fr. 1586.

28 _ Tuit mi penser



29 _ Mors sui se je ne vous voy

A

(1) (2)

Mors sui se je ne vous voy dame

d'on-nour car d'ar-dour qui ma do-lour ac-croist en moy m'oc-cir-

(2) (3)

ra si com je croy pour vostre a-mour

B

Si ne say que fai re doy

car riens de nul-le part n'oy qui ma tris-tour ne grin-gnour

1 2

(4) (5)

(1) Pas de dièse dans le Ms. Fr. 1586. (3) Bémol dans les Ms. Fr. 22546 et 1584 uniquement.

(2) Pas précisé dans le Ms. Fr. 9221. (4) Bémol dans le Ms. Fr. 22546. (5) Bémol dans le Ms. Fr. 1584.

30 _ Liement me deport



(1) Altération précisée dans les Ms. Fr. 1584 et 22546.

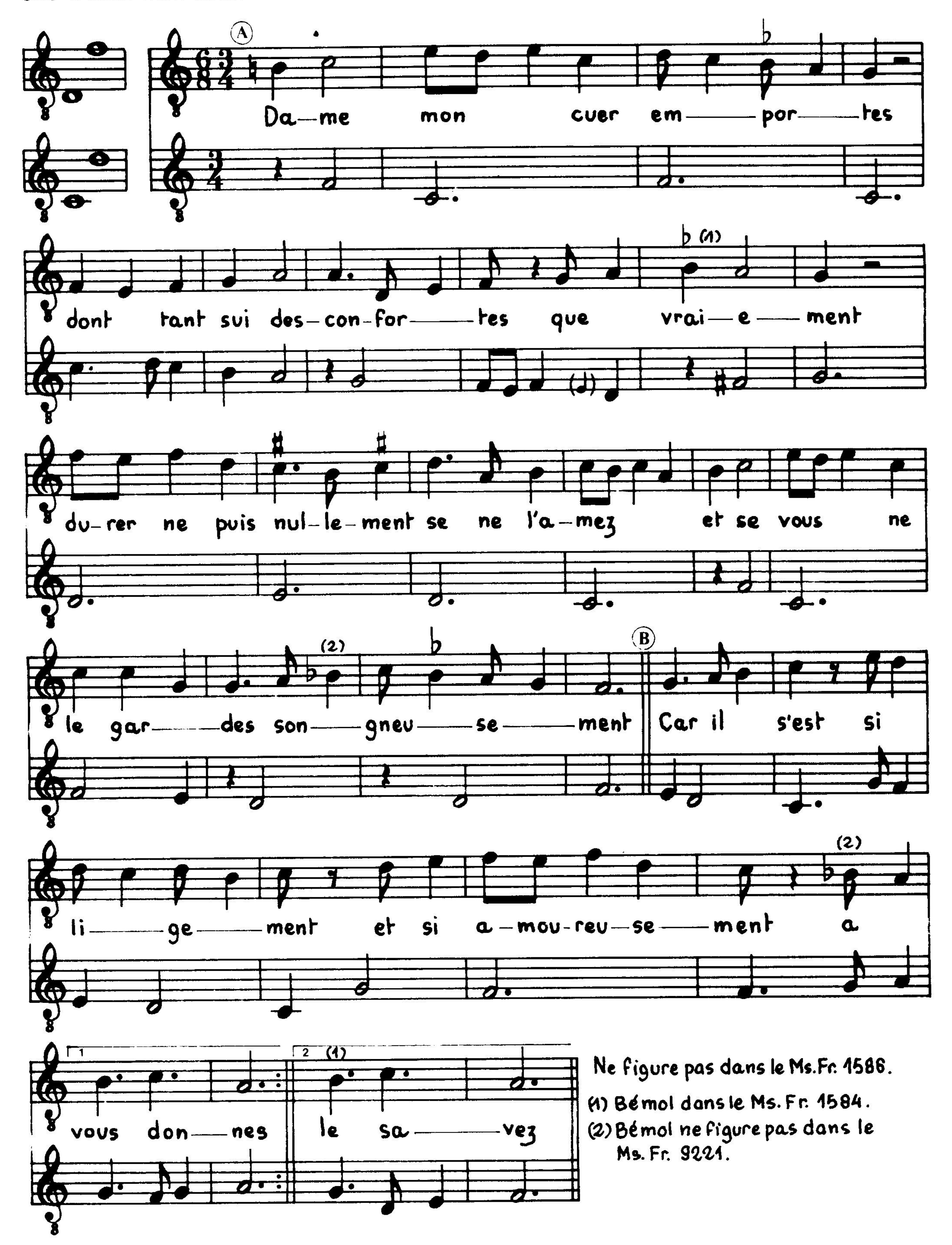
31 _ Plus dure que un dyamant





Ne figure pas dans les Ms. Fr. 1586 et 9221.

32. Dame mon cueur



Ne figure pas dans le Ms. Fr. 1586.

(1) Bémol dans le Ms. Fr. 1584.

(2) Bémol ne figure pas dans le Ms. Fr. 9221.

33 - Se je souspir



Ne figure pas dans les Ms. Fr. 1586 et 9221.

(1) Bémol dans les Ms. Fr. 22546 et 1584.

 Nos 34, 35 et 36 : sans musique.

37. Moult sui





Ne figure pas dans les Ms. Fr. 9221 et 1586 _ (1) ♭ dans le Ms. Fr. 22546 seulement.
(2) ♭ dans les Ms. Fr. 22546 et 1584

TABLE DES VIRELAIS

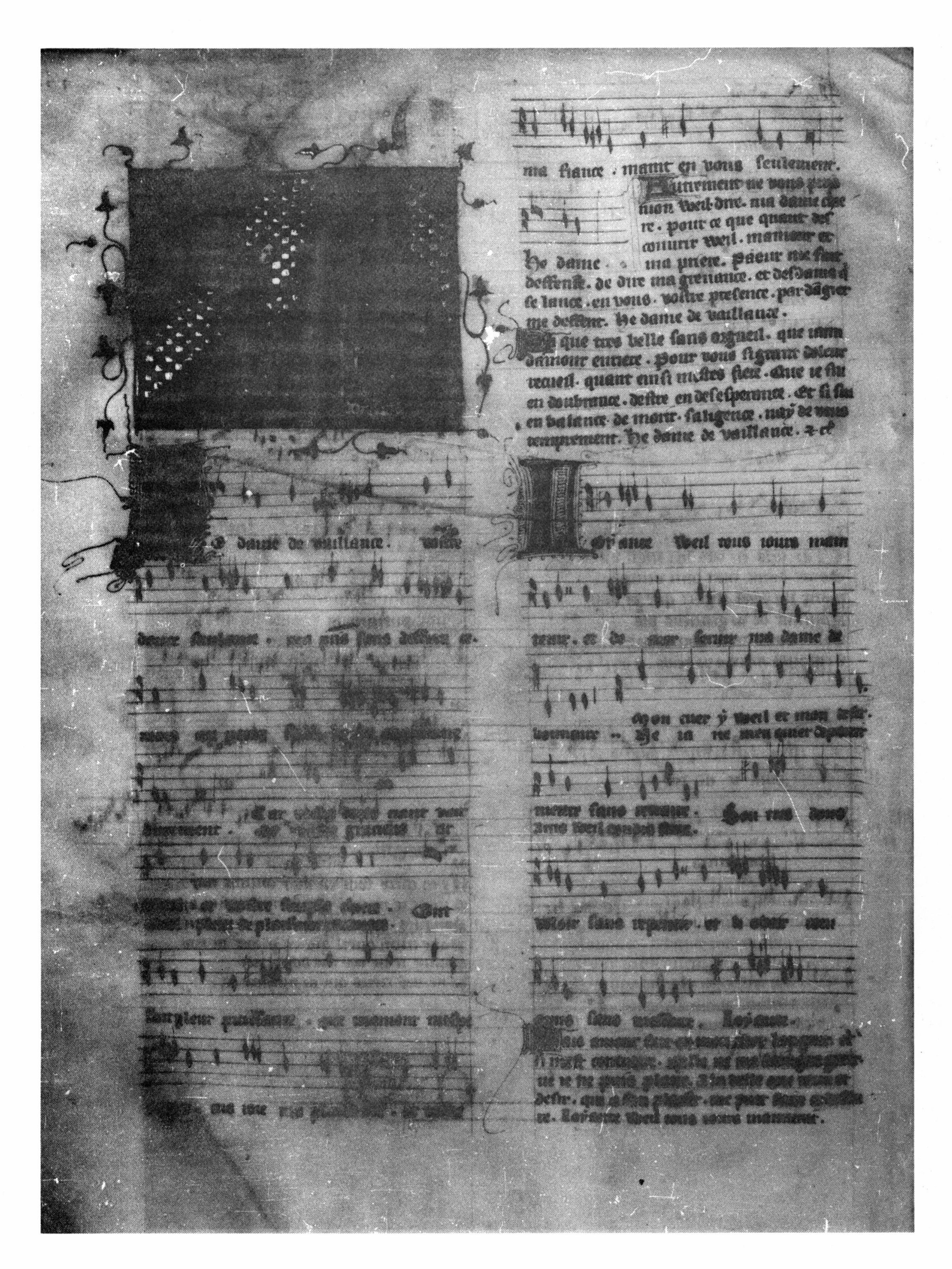


Photo Bibliothèque Nationale - Paris
folio 154 v° d'après microfilm R. 20.296



Photo Bibliothèque Nationale - Paris
folio 155 r° d'après microfilm R. 20.296

Imp. CODERG - PARIS